



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

13 | 2001

Métissages

Entre jazz et « musiques du monde ». Regards croisés sur la rencontre de l'autre

Oriane Chambet-Werner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/690>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 91-102

ISBN : 2-8257-0723-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Oriane Chambet-Werner, « Entre jazz et « musiques du monde ». Regards croisés sur la rencontre de l'autre », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/690>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Entre jazz et « musiques du monde ». Regards croisés sur la rencontre de l'autre

Oriane Chambet-Werner

« [...] le contenu émotionnel du jazz était assez
vaste pour
qu'il fût possible d'y accéder par des moyens très
divers [...] »

(Leroi Jones 1968 : 223)

« J'ai une tradition en moi, mais aussi une liberté »

(Zakir Hussain 1999 : 22)

- 1 C'est une rencontre entre le trio de jazz de Moncef Genoud et le chanteur sénégalais Youssou N'Dour, les 24 et 25 février 1999 au Festival de jazz de Cully, qui me donna envie de proposer un article pour ce numéro des Cahiers de musiques traditionnelles sur le thème des métissages. Qu'elles étaient les motivations du pianiste de jazz genevois d'origine tunisienne pour inviter le griot sénégalais à chanter sur des compositions et des standards de jazz, et qu'elles étaient celles du chanteur, devenu une star de la pop musique internationale, pour prendre le risque de se produire sur la scène d'un Festival de jazz ? Et puis encore, qu'elles étaient les modalités de cet échange, comment allaient-ils choisir leur répertoire, arranger les morceaux, donner une couleur à cette rencontre très particulière ? Qu'elles contraintes et quels enrichissements en tireraient-ils ?
- 2 Ma première idée était d'en rendre compte sous la forme d'un entretien avec les quatre musiciens, afin de mettre en relief les différents enjeux et vécus. Mais, trop sollicité, étoile inatteignable dans le firmament du show-business, Youssou N'Dour ne m'a pas accordé cet entretien.
- 3 Parallèlement, lors de l'élaboration de mon mémoire de licence en ethnomusicologie sur les musiciens de jazz à Genève, j'ai été étonnée du nombre de concerts incluant des musiciens, des répertoires et des instruments d'autres traditions musicales. Je les

retrouvais à l'affiche des clubs, des festivals ou des radios romandes, mais aussi en France avec par exemple, en été 1999, un numéro spécial du magazine *Jazzman*, intitulé : « Jazz et World, la belle histoire », qui montrait la constante ouverture au monde des musiciens qui ont fait l'Histoire du jazz et la richesse qui en a résulté. J'ai donc choisi de creuser ce thème.

- 4 Je ne suis pas moi-même musicienne et mon regard sur la production musicale, son contexte et ses acteurs est celui d'une ethnologue, encore étudiante, et non d'une musicologue. Cet article est le fruit d'une recherche bibliographique et d'entretiens que j'ai mené avec plusieurs groupes, résidents ou de passage en concert à Genève.

Fig. 1: Moncef Genoud Trio & Youssou N'Dour,



Photo: Oriane Chambet-Werner.

- 5 J'ai cherché à mettre en relief, sans prétention à l'exhaustivité, la diversité des rencontres entre le jazz et les musiques dites « du monde », et à questionner ce qui pourrait être à leur source commune.

Musiques et musiciens

- 6 Si le contexte actuel de la World Music banalise la curiosité pour les musiques appartenant à d'autres cultures — étant donné leur diffusion et leur accessibilité — l'Histoire du jazz se démarque de cette actualité par un intérêt constant des musiciens pour d'autres sonorités.
- 7 L'intérêt de Dizzy Gillespie pour les rythmes cubains, celui de John McLaughlin pour la cithare indienne, les liens de Randy Weston avec les Gnawa de Marrakech, relèvent tous en partie d'une histoire personnelle qui, elle-même, s'inscrit dans un espace-temps historique et un contexte social spécifique. Dès lors, « la culture ne serait plus cette chose dont on parle, mais ce lieu à partir duquel nous parlons ». (Harstrup 1993 : 176, cité par Kilani 1994 : 24) Dans cette perspective, on peut difficilement parler du jazz au singulier. Si les différents styles nés successivement depuis le début du siècle — swing, be-bop, cool, free jazz, etc. — se distinguent musicalement, ils sont aussi des manifestes, des prises de

positions sur le monde, des manières de se situer soi et les autres. Dans ces contextes, quelle est la place des musiques dites « traditionnelles » ? En effet, la problématique spécifique à la rencontre entre diverses cultures est au moins double puisque « c'est toujours notre (sa propre) société qui définit le cadre général par rapport auquel les autres sont situés » (Kilani 1994 : 19).

Jazz

- 8 Dans son livre *Blues People* (1999 : 72-73), Leroi Jones décrit Congo Square, à la Nouvelle-Orléans, comme l'exemple d'un lieu où se cristallisèrent les diverses influences qui donnèrent naissance au jazz, ce blues purement instrumental. Cette place était un lieu où les Noirs, dans les premières années d'esclavage, se rencontraient pour jouer des chansons africaines, bannies par les Blancs, car supposées faire partie des rites vaudous, mais aussi pour danser et chanter des quadrilles qu'ils avaient appris auprès des français installés à la Nouvelle-Orléans. Impressionnés par les instruments utilisés par les créoles blancs, tubas, clarinettes, trombones et trompettes, ils les intégrèrent à leur musique, de même que certains rythmes « exotiques » des quadrilles (2/4 et 6/8) et des *Marching Band* militaires (4/4). Cette musique de danse fut ensuite baptisée « jass » ou « dirty » parce qu'elle était jouée dans des soirées endiablées où les instrumentistes imitaient les sonorités rauques des voix du blues.
- 9 Ceux qui donnèrent naissance au jazz, noirs, blancs ou métis, portaient en eux des traditions musicales de diverses origines (africaine, française, etc.), elles-mêmes déjà transformées par le terreau sur lequel elles avaient poussé, ce nouveau monde où elles furent transportées. Jean Jamin le relève, en faisant référence à l'essai de Leroi Jones : « [...] en deux siècles et demi de servitude dans le Nouveau Monde, sur les plantations et dans les offices de leurs maîtres blancs, les esclaves africains n'ont pu que « désapprendre » leur africanité, que ce soit au niveau de la langue, de la parenté, de la religion, etc., en somme tout ce qui fait une culture et une identité. Si les chants de travail, *work songs* (en quoi certains musicologues ont vu les prémisses du blues), conservent et même accentuent nombre de traits des musiques africaines, tant sur le plan formel (« appels et réponses ») que sur le plan mélodique, harmonique ou rythmique, ils n'en sont pas moins, déjà, le résultat d'un mélange et d'une transformation — celui et celle justement des chansons traditionnelles africaines » (Jamin 1998 : 255).
- 10 Réflétant des identités culturelles multiples en pleine transformation, le jazz devint, petit à petit, l'expression d'une nouvelle classe citadine d'Américains. « C'était un terrain commun d'où l'Amérique noire et la blanche apparaissaient comme la nuit et le jour dans la même ville et où ce qu'il y avait en elles de plus disparate n'aboutissait en pratique qu'à des différences de style, phénomène qui m'a toujours paru être toute la raison d'être (et la seule valeur) de cultures divergentes » (Jones 1968 : 224).

Be-bop et Latin Jazz

- 11 « Toujours, et tout particulièrement en jazz, les formes (musicales) ont répondu, plus ou moins directement, à des forces (sociales, culturelles) » (Carles 1988 : 348). Les nouveaux « styles » se construisent en réaction aux précédents et c'est à chaque fois la réaffirmation d'une identité différente qui est revendiquée.

- 12 La « révolution » be-bop, dans les années 40, se développe en réaction à l'ère du Swing et des grands orchestres blancs, dont le répertoire est envahi par les contraintes du show-business. De jeunes musiciens (Charlie Christian, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, etc.) se rencontrent, hors orchestre constitué, dans des jam-sessions et des *after-hours* de célèbres clubs de Harlem. Pour Leroi Jones, cette révolution se nourrit de concepts non-occidentaux :
- 13 « Ce qui me paraît le plus important dans la musique des années quarante, c'est sa réaffirmation de concepts non occidentaux, tout particulièrement l'hégémonie restituée aux poly-rythmes et l'assujettissement de la mélodie à ces rythmes qui sont bien plus proches de la musique africaine que des conceptions occidentales. Le bebop rendit aussi sa place de premier plan au blues [...] » (Jones 1968 : 281) Les rôles instrumentaux changent et plus spécifiquement celui de la batterie. Les sections rythmiques s'enrichissent d'instruments de percussions, comme la conga, les bongos, etc.
- 14 Premier temps fort des rencontres entre le jazz et d'autres traditions musicales, « l'histoire des influences entre le jazz et les musiques latines est avant tout liée à l'immigration. Cubains, Portoricains, puis Colombiens, Dominicains, Mexicains, Panaméens et Vénézuéliens constituent la troisième « minorité ethnique », après les Amérindiens et les Noirs américains. [...] Leurs conditions sociales et les origines africaines de la plupart des Latinos rapprochent les deux communautés, qui co-existent souvent dans les mêmes quartiers » (Gérald Arnaud, *Jazzman* 1999 : 56).
- 15 Isabelle Leymarie nous conte les temps fort de cette rencontre qui aboutira à la fusion Latin Jazz : « Enfant du mariage entre les rythmes cubains et le be-bop, le *Latin Jazz*, d'abord appelé *cubop* (Cuba + be-bop), surgit à New York au début des années 1940, sous l'impulsion du chanteur « Machito » (Frank Grillo) et de son beau-frère, le saxophoniste et trompettiste Mario Bauzá, membre, à la fin des années 1930, des formations de Chick Webb et Cab Calloway. Les musiques édulcorées proposées aux Américains par les orchestres de salon du type Xavier Cugat, Machito et Bauzá constituent un big band intitulé The Afro-Cubans, dans lequel ils associent des rythmes et des tambours cubains authentiques à une fluide section de cuivres de type jazz. [...] Dizzy Gillespie, venu à la musique cubaine grâce au flûtiste Alberto Socarrás, recrute alors le prodigieux *conguero* cubain Chano Pozo. Initié, à La Havane, à une secte abakwa (d'origine nigériane), Pozo introduira les rythmes sacrés afro-cubains et ceux de la *rumba brava* dans le jazz. Il mourra assassiné dans un bar de Harlem, en 1948, et lorsque sa dépouille sera ramenée à Cuba, des Abakwa, déclarant qu'il désacralisa leurs rythmes secrets, s'opposeront à son enterrement. Pozo et Gillespie lèguent au Latin Jazz des standards tels que « Manteca » ou « Tin tin deo », basés sur des *riffs* de conga, et à la suite de Pozo, de nombreux *congueros* (Patato Valdés, Cándido Camero, Ray Barretto, Ray Mantilla) collaboreront avec des jazzmen » (1996 : 250-251).
- 16 La fusion Latin Jazz s'épanouira ensuite à la Havane. Elle est encore très vivante aujourd'hui avec des musiciens cubains comme le pianiste Gonzalo Rubalcaba, le groupe Irakere, dirigé par le pianiste Chucho Valdés, le saxophoniste Paquito D'Rivera et le trompettiste Arturo Sandoval ; portoricains : le saxophoniste David Sanchez, le trompettiste Charlie Sepulveda ; dominicains : le saxophoniste Mario Rivera et le pianiste Michel Camilo, pour ne citer qu'eux.

Free Jazz, Afrique et Orient

- 17 Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy et Don Cherry sont les principaux initiateurs du mouvement free, avec John Coltrane, Archie Shepp, Pharoah Sanders, etc. : « Ce qu'ils ont fait c'est, essentiellement, de rétablir la séparation justifiée entre le jazz et les formes populaires occidentales [...] et ont rendu à l'improvisation son rôle de premier plan, retirant le jazz des mains de l'arrangeur sans talent et du mélangeur à la mode [...] » (Jones 1968 : 320). Cela va se traduire, musicalement, par la disparition du swing et de toute continuité ou régularité rythmique, le renoncement aux thèmes et aux trames harmoniques comme points de départs et repères de l'improvisation, l'absence de découpage préétabli d'une œuvre, le refus des techniques instrumentales académiques liées à la virtuosité. Mais, aussi, par l'exacerbation des bruits parasites et l'accueil de sonorités, d'instruments, d'éléments mélodiques jusqu'alors considérés comme étrangers à l'univers négro américain.
- 18 « Les jazzmen qui souhaitaient développer les formes d'improvisation se sont pleinement consacrés aux musiques populaires et ethniques. Cette démarche ne consistait pas à faire dans l'exotique. Elle se faisait dans le respect des cultures, avec un réel souci de les étudier sans jamais les détourner. C'est ensuite seulement que cette attention portée à une autre culture peut servir à sa propre musique. Comme dans mon cas avec la musique indienne ou le chant amérindien : ils ont modifié mon approche de l'instrument et de la composition. Étudier une musique avec authenticité mène à tout, sauf à un son exotique » (Don Cherry, cité dans *Jazzman*, 1999 : 81).
- 19 L'émergence du Free Jazz aux Etats-Unis concorde avec des prises de conscience et des révoltes qui vont dépasser le territoire américain et qui seront à l'origine des premiers voyages des jazzmen vers la terre africaine, vers l'Inde. La recherche musicale et le contexte politique donneront une tout autre couleur à ces rencontres que celle qui avait présidé au Latin Jazz.
- 20 Si John Coltrane et Miles Davis vont ouvrir les portes de l'Inde par leurs recherches sur la musique modale, la révolte de la communauté noire, à la fin des années 50, exprimée à travers le mouvement Black Power, va ouvrir celles de l'Afrique. Cette époque est marquée par une conversion massive de jazzmen à l'Islam. Cité par Isabelle Leymarie, Barry Boubacar nous éclaire en parlant du rôle qu'a joué l'Islam dans le royaume Waalo à une tout autre époque : « l'égalitarisme musulman, remettait en question la hiérarchie sociale traditionnelle d'ordre et de caste [...] L'Islam, pratiqué même superficiellement, apparaît comme un souffle libérateur qui canalise le mécontentement des basses classes de la société face au désordre politique et moral de l'aristocratie au pouvoir », (*cit. in* Leymarie 1999 : 40) Dans plusieurs pays africains, le griot, détenteur de la parole, mais aussi de la musique, fait justement partie de ces « basses » castes.

Fig. 2 : Podjama & les Gnawa de Marrakech.



Photo : Omar.

- 21 D'autres motifs sont sûrement aussi à l'origine de ces conversions, comme on peut l'entrevoir à travers une anecdote racontée par Dizzy Gillespie : « avec l'un de mes grands orchestres, lorsque nous étions en tournée et que nous avions faim, nous avions l'habitude d'envoyer Chano Pozo, qui était noir comme le charbon, chercher des sandwiches dans les restaurants interdits aux Noirs [...] si on refusait de le servir, il montrait ses papiers et disait : « Mais regardez, je ne suis pas nègre, je suis blanc, c'est marqué sur mes papiers ! » Tu te demandes pourquoi ? C'est qu'en fait, la plupart des musiciens — tous, même — devaient aller chercher un permis de travail au bureau de l'Union des musiciens et surtout au bureau de police, pour pouvoir travailler dans les clubs où l'on vendait de l'alcool. Et quand ils étaient musulmans ou d'Amérique latine, la police mettait sur leurs papiers un W comme White, alors que pour les Noirs américains chrétiens elle mettait un N comme Negro » (Clarke et Verdun 1990 : 62).
- 22 Le batteur Art Blakey, un des pionniers de ces conversions à l'Islam, est aussi un des premiers à s'être rendu en Afrique. En 1953, il enregistre chez Blue Note une série de trois disques avec des tambourinaires jamaïcains, nigériens et Sénégalais, en compagnie du saxophoniste flûtiste William Evans, qui deviendra Yusef Lateef. Ce dernier a séjourné d'abord en Egypte, puis a passé plusieurs années au Nigeria où il étudiera les instruments à vent des Haoussas et des Yorubas. Ami intime de John Coltrane, il va l'initier aux modes, aux rythmes et surtout aux religions d'Afrique. Coltrane deviendra le principal mécène d'un Centre culturel qui s'ouvre à Harlem sous la direction de Babatunde Olatunji, tambourinaire yoruba, et qui est destiné à initier les jazzmen aux musiques africaines. En Afrique toujours, a lieu en été 1969 le premier Festival Panafricain d'Alger, auquel participent le saxophoniste Archie Shepp et le batteur Sunny Murray.
- 23 Autre révolte, celle qu'a suscité la politique extérieure des Etats-Unis dans divers pays d'Asie. En 1970, Don Cherry, trompettiste, flûtiste, percussionniste, pianiste, quitte les États-Unis avec éclats pour protester contre le gouvernement Nixon et les bombardements au Cambodge. Nomade, il apprendra le chant Dhrupad de l'Inde du Nord avec les frères Dagar, la musique turque avec le percussionniste Okay Temiz, les accents d'Afrique du Sud avec Johnny Mbizo Dyani et Abdullah Ibrahim (Dollar Brand). Son trio,

Codona, qui enregistre trois albums sur le label ECM est formé du percussionniste brésilien Nana Vasconcelos et de Colin Walcott, spécialiste américain du *sitar* et des *tabla*. Il enregistrera aussi avec le tabliste indien Latif Ahmedf Khan en 1978 et avec le saxophoniste camerounais Manu Dibango en 1982-1983. « Je me sens pris par une expédition acoustique sans fin ni frontières » (cité dans *Jazzman*, 1999 : 80).

- 24 Dénonciation de l'Apartheid en Afrique du Sud, solidarité avec les pays se libérant du joug colonial en Afrique et en Asie. Les noms de la chanteuse Abbey Lincoln, du batteur Max Roach, des pianistes Abdullah Ibrahim et Randy Weston, et encore beaucoup d'autres musiciens de jazz de cette époque se trouvent associés à des engagements politiques à travers leur musique. « Changement global d'attitude, donc, plutôt que nouvelle manière de traiter un matériau sonore. Changement de statut, aussi, des musiciens, qui s'organisent ici et là pour être à la fois plus libres et plus solidaires » (Carles 1988 : 349).

La « musique du monde »

- 25 Le show-business a rattrapé les musiciens qui voulaient s'en éloigner. Depuis les années 1980, les flux migratoires se sont amplifiés et, avec l'essor des nouvelles techniques de communication, les musiques dites « traditionnelles » ont été projetées sur le devant de la scène. Elles se sont parées d'un attrait économique certain. Un projet métissé a plus de chance, aujourd'hui, d'être retenu par les programmeurs de festivals et de clubs, car c'est un « événement » de choix pour les journalistes. Ces rencontres ont généré un public averti et curieux.
- 26 Certaines expériences nées dans les années 1970 se poursuivent encore en 1999. Le public du festival de jazz de Cully a ovationné Randy Weston accompagné de musiciens Gnawa et celui de Montreux, Zakir Hussain et John McLaughlin pour un « Remember Shakti ». Joe Zawinul, pianiste et fondateur du groupe Weather Report, n'a cessé de depuis quarante ans de jouer et d'enregistrer sur tous les continents. Tout comme ceux qui ont « passé » chez Miles, les musiciens ayant joué dans les formations de Zawinul, comme Paco Séry et Karim Ziad, poursuivent en solo des carrières importantes.
- 27 D'autres musiciens revisitent certaines musiques traditionnelles et échangent sur des modes différents. Des projets, par exemple, où l'écriture jazz reprend une place. Tel le groupe lausannois Podjama qui, après un séjour au Maroc, a composé avec ses impressions de voyage et invité les Gnawa de Marrakech à les partager avec leurs chants et instruments traditionnels. Ou encore le groupe de Stephan Athanas & The ContempArabic Jazz Ensemble qui a harmonisé et arrangé une *nouba* traditionnelle tunisienne pour une instrumentation jazz, tout en gardant sa place à la voix et au *qanun* de Samiha Ben Said.
- 28 Redécouverte, aussi, des musiques traditionnelles européennes comme le flamenco, la chanson italienne, le musette ou la musique celtique. Le jazz n'a plus l'exclusivité des métissages : le rock, la pop et les diverses tendances actuelles en font également grand usage. De même, les diverses musiques « traditionnelles » se métissent entre elles. Les rencontres se multiplient et ne se ressemblent pas. Elles sont parfois le fruit du hasard et le temps de leur gestation s'est raccourci. Les motivations politiques ou mystiques semblent bien loin des préoccupations des musiciens et le mode d'échange n'est plus forcément celui de l'improvisation partagée.

Apprendre de l'Autre

- 29 Reste, toutefois, que les rencontres entre musiciens de cultures différentes sont toujours porteuses d'imprévus et d'apprentissages. La confrontation aux codes de l'autre, qu'ils soient musicaux (techniques, rythmiques, mélodiques, harmoniques) ou comportementaux (statut des musiciens, place de chacun, attentes et besoins), font paraître certains murs infranchissables. La rencontre de la force et de la foi de l'autre donne des ailes pour les franchir. En voici des exemples, tirés de paroles de musiciens.
- 30 Sur la difficulté de rencontrer l'autre : « Rapidement en Ouganda, nombre de comportements et de conceptions que j'avais acquis comme musicien de jazz se sont avérés inutiles et non pertinents [...] Le premier choc est survenu lorsque Muyinda a commencé à m'enseigner le jeu du xylophone à douze lames, *amadinda* ; il m'a demandé de répéter sans cesse une série d'intervalles identiques, qu'il appelait *okunaga*. Je ne m'y attendais pas du tout. Je pensais trouver ce dont on parlait dans les livres : des formules et des rythmes complexes [...] Rétrospectivement, je vois que ma réaction initiale était celle d'un Occidental typique, impatient et avide d'improviser pour faire preuve de sa « créativité ». Voici donc la première leçon que j'ai reçue de Muyinda : se limiter au nécessaire, aspirer à l'économie, maîtriser son exubérance, observer un ordre et une discipline stricts [...] J'ai découvert que dans cette musique, et contrairement au jazz, on ne partait pas d'un temps fort de référence, mais que chacun devait trouver sa position par rapport à son vis-à-vis » (Kubik *cit. in* Tiago de Oliveira Pinto 1994 : 214-215).
- 31 Sur l'apport du jazz comme forme musicale, Laurent Aubert nous dit : « Le jazz, autant que le rock et que le blues, disons, cette famille musicale, m'a apporté un certain sens de l'oralité, de sa prédominance sur l'écrit, le sens de l'improvisation évidemment, mais aussi le sens des couleurs sonores »¹.
- 32 Zakir Hussain, répondant à la question de savoir ce que les musiciens de jazz avaient apporté aux musiciens indiens : « Je dirais un certain sens des proportions. Je m'explique. En Inde, la musique avait toujours été l'apanage des temples, puis elle est arrivée dans les palais, à la cour des rois, elle n'est pas venue dans le grand public. Ce n'est qu'à de très rares occasions que les rois laissaient leurs musiciens jouer pour le peuple, lors de grandes fêtes. A la fin de l'époque des palais, ils ne savaient pas quoi devenir [...] Vous savez que notre musique est très longue, et elle était encore plus longue auparavant que maintenant. Deux à trois heures pour un morceau était chose courante. Les musiciens prenaient leur temps, développaient les choses, ce qui ne pouvait pas se faire en concert. Ce que nous avons retenu de l'approche occidentale de la musique est l'adaptation à la scène, comment faire en sorte que la musique respecte sa tradition tout en étant compréhensible pour le public. Nous avons donc appris à jouer notre musique d'un point de vue scénique, et non pour nous en servir uniquement pour prier » (Bannour 1999 : 18-19).
- 33 « Un jour, je suis tombé sur un disque de Coltrane, je devais avoir dix-huit ou vingt ans. Trane a changé ma vie [...] Pris pour un fou à cause de cette passion pour le jazz [...] cette fenêtre grande ouverte sur le monde » (Trilok Gurtu, cité dans *Jazzman* 1999 : 94).
- 34 Sur la force et la foi des musiciens d'autres traditions : « C'est ce qui nous frappe [...] la conviction et la force avec laquelle ils font les choses. Parce que nous avons toujours le problème de chercher dans quelle direction aller [...] on est toujours en train de se poser

des questions, eux c'est l'inverse. C'est qu'ils font quelque chose de fixe qui est immuable [...] ça nous porte et ils dégagent une énergie [...] c'est très impressionnant. Cela nous apprend beaucoup [...] savoir insister sur les choses [...] prendre confiance en soi en jouant »².

- 35 C'est Zakir Hussain qui illustre peut-être le mieux cette vie multiple du musicien d'aujourd'hui, entre la tradition et la rencontre avec d'autres cultures : « Un musicien indien contemporain a deux vies, qui sont parallèles. Dans l'une il joue de la musique traditionnelle pour faire vivre ses racines, dans l'autre, il joue avec d'autres musiciens, des jazzmen ou Peter Gabriel. Youssou N'Dour, Doudou N'Diaye Rose, Nusrat Fateh Ali Khan, Salif Keïta, tous ces musiciens jouent avec des Occidentaux et apprennent à mêler leur musique avec les leurs. Mais les Occidentaux font de même dans l'autre sens [...] Simplement parce que maintenant nous nous connaissons. En tant que musicien, je suis curieux. Et le seul moyen de savoir est de faire. Je voulais connaître le Brésil, les chamans, les tambours africains, etc. J'ai étudié et j'ai eu la chance de rencontrer des maîtres comme Olatunji, Airta Moreira, Sikiru Adepojo, Doudou N'Diaye Rose, avec lesquels j'ai pu apprendre. Et j'ai pu le faire parce que j'étais jeune, mais également vieux de ma tradition que j'avais étudiée près de quinze ans [...]. Chacun apprend de tout le monde et trouve sa voie, il est donc naturel que les musiciens (et tous ceux qui ont à voir avec la culture) se rencontrent aussi et communiquent entre eux » (*Batteur Magazine*, 1999 : 19).

Célébrer la rencontre

- 36 « Le fait de s'écouter, d'écouter et de comprendre les autres, de prendre instantanément des décisions, de jouer, implique des modes de pensée particuliers — même si une partie n'atteint pas nécessairement la conscience du musicien » (Siron 1993 : 135).
- 37 Sans juger de la qualité intrinsèque des rencontres, mais en s'attachant plutôt à la notion de plaisir de création et de réception, ce que l'on entend souvent comme preuve d'un véritable échange, c'est que quelque chose « se passe », que « ça joue ». Et cela relève de l'émotion d'une vraie rencontre (qu'elle soit motivée par l'urgence ou le long travail en commun). J'illustrerai cela par deux expériences personnelles. La première est une phrase que j'ai entendue lors d'une cérémonie funéraire juive : la tradition juive dit que quand deux personnes se rencontrent vraiment, authentiquement, Dieu est présent aussi. C'est cela célébrer la rencontre. La seconde est l'émotion vécue, entre joie et larmes, en regardant le magnifique film de Wim Wenders « Buena Vista Social Club », où le regard rejoint la musique qui dit la rencontre.

BIBLIOGRAPHIE

ASSOCIATION SAINT-LOUIS JAZZ et LENORMAND Hervé, 1996, *Saint-Louis Jazz. Histoires de jazz au Sénégal*. Nantes : Editions Joca Seria. Centre Culturel Français de Saint-Louis. Iconographie : Marius Gouané. Photographies de : Laurent Gerrer, Jean-Pierre Leloir, Guy Le Querrec, Emile Sursock, Betty Weber.

AUBERT Laurent, 1997, « Le grand bazar : de la rencontre des cultures à l'appropriation de l'exotique », in : BOREL François, GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (eds), *Pom pom pom pom musiques et caetera*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie : 141-163.

BANNOUR Férid, 1999, « Zakir Hussain. Musicien du monde ». *Batteur Magazine* (Paris) : 17-22.

CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis, 1988, *Dictionnaire du jazz*. Paris : Editions Robert Laffont.

CLARKE Laurent et VERDUN Franck, 1990, *Dizzy Atmosphère. Conversations avec Dizzy Gillespie*. Arles : Actes Sud. Institut National de l'Audiovisuel. Photographies de Bertrand Desprez et Guy Le Querrec.

JAMIN Jean, 1998, « Fausse erreur ». *L'Homme* (Paris) 146 : 249-263.

JAZZMAN Hors-Série, 1999, *Jazz et world, la belle histoire*. Paris : Iena Presse.

JONES Leroi (Amiri Baraka), 1968, *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*. New York : Quill (Première édition 1963 « Blues People », traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard).

KILANI Mondher, 1994, *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique*. Lausanne : Editions Payot (Sciences Humaines).

LEYMARIE Isabelle, 1996, *Du Tango au Reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*. Flammarion.

1999, *Les griots wolof du Sénégal*. Paris : Maisonneuve & Larose.

MARTIN Denis-Constant, 1996, « Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?) ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, « Nouveaux enjeux » : 3-20.

OLIVEIRA PINTO DE Tiago, 1994, « Une expérience transculturelle. Entretien avec Gerhard Kubik ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 7, « Esthétiques » : 211-227.

SIRON Jacques, 1993, « Enchevêtrement de voies. Au carrefour de la polyphonie et des musiques improvisées contemporaines ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, « Polyphonies » : 119-138.

Sites internet consultés

<http://www.allmusic.com>

<http://www.virgin.fr/html/megactu/interview/laughlin.htm>

<http://www.nitehawk.com/alleycat/indyjazz.html>

<http://www.home.worldcom.ch/jzwahlen>

<http://www.cullyjazz.ch>

<http://www.amazon.com>

Discographie sélective

(Jazzman, 1999 et allmusic.com)

Jazz et musique latine

- Cuba : les danses des dieux*. 1CD Ocora/Harmonia Mundi C559051, 1988,
Machito and His Afro-Cubans. Dance Date With. 1CD Palladium/Media 7 111, 1995
Dizzy Gillespie. Volume 1-2, 1946-1949. 1 CD RCA/BMG, 1995
Mario Bauza. 944 Columbus. 1 CD Messidor 15828, 1994
Irakere. Live at the Ronnie Scott's. World Pacific 80592, 1991

Jazz et musique arabe

- Podjama & Les Gnawa de Marrakech*. 1 CD Altri Suoni AS070, 2000
Stephan Athanas & The ContempArabic Ensemble. 1 CD (à paraître prochainement), 1999
Yusef Lateef. Live at the Pep's. 1 CD Impulse/Universal, 1964
Randy Weston. Marrakech In The Cool Of The Evening. 1 CD Verve 314521588, 1995
Archie Shepp. Live At Panafrican Festival. Affinity 41, 1969
Anouar Brahem, John Surman, Dave Holland. Thimar. 1CD ECM 21641, 1998

Jazz et musique africaine

- The African Jazz Pioneers*. Celluloïd/Mélodie, 669042, 1996
Highlife. Anthologie. Night & Day.
Fela Kuti. Confusion. 1 CD Polydor 547378, 1975
Yusef Lateef. In Nigeria. Landmark/WEA LLP 5502
Olatunji avec Lateef, Terry... Drums of Passion. 4 CD Bear Family/Media 7 15747, 1994
Randy Weston. The Spirit of Our Ancestor. 1 CD Verve/Universal 314-511896-2, 1992

Jazz et musique indienne

- Zakir Hussain. Making Music*. 1 CD ECM/Universal 831544, 2000
Shakti. Handful Of Beauty. Tristar 80915, 1994
Remember Shakti. 2 CD Verve/Universal 549044-2, 2000
John Coltrane. A Love Supreme. 1 CD Impulse 155, 1995 (1965)
John Handy — Ali Akbar Khan. Karuna Supreme & Rainbow. MPS/Motor, 1976
Don Cherry — Latif Khan. LP Europa JP 2009, 1982
Trilok Gurtu. Usfret. CMP CD 33, 1992 *et Khatak*. 1 CD Escapade 03655, 1998

Jazz et musique méditerranéenne

Don Cherry, The Sonet Recordings, Verve /Sonet 53304, 1969

Okay Temiz/Sylvain Kassap, La Lichère 67, 1994

Joe Zawinul, My People. Cream Records/Sony Music, 1997

Aldo Romano, Non Dimenticar. MLP/Verve/Universal 518264-2, 1993

NOTES

1. Laurent Aubert, communication personnelle.
 2. J.-P. Zwahlen, guitariste, Podjama & les Gnawa de Marrakech, communication personnelle.
-

RÉSUMÉS

Le jazz est né au début du siècle de la rencontre entre deux cultures musicales. Son histoire nous montre que ses formes les plus originales se sont développées au contact de diverses musiques traditionnelles. Dans le contexte migratoire des Etats-Unis des années 1940, la réhabilitation des polyrythmies d'origine africaine va faire éclore le be-bop, de même que la présence des communautés latinos et caraïbes va lancer le Latin jazz. Dans les années 1960, le rejet de certaines formes d'arrangement et la contestation des politiques occidentales envers les minorités sont à l'origine de voyages en Afrique et en Orient entrepris par plusieurs musiciens de jazz. Dans leurs bagages, de nouvelles sonorités, de nouvelles spiritualités, riches d'échanges par l'improvisation, accompagneront le mouvement du free jazz. Les motivations présidant aux rencontres entre le jazz et les musiques traditionnelles dans le contexte actuel de la mondialisation, semblent plus économiques et plus arbitrairement individualistes. Pourtant, lorsqu'on écoute les musiciens parler de leurs expériences, la rencontre avec l'autre semble toujours aussi riche d'apprentissages.

AUTEUR

ORIANE CHAMBET-WERNER

Oriane Chambet-Werner est née en 1965 à Genève (Suisse). Elle s'est intéressée, à travers le Docip, au développement du droit des Peuples Autochtones, ainsi qu'à la Propriété Intellectuelle à travers son expérience professionnelle. Parallèlement à ses études en Lettres à l'Université de Neuchâtel (Ethnologie, Géographie, Sciences de l'éducation), elle se passionne pour le Jazz et toute autre forme de musique. Son mémoire en ethnomusicologie porte sur les musiciens de jazz à Genève.